

Inke Gunia

Die Entwicklungen der mexikanischen Lyrik und ihre Suche nach Zeitgenossenschaft

Im Jahr 2000 erschien in Mexiko-Stadt eine Anthologie mexikanischer Literatur mit dem plakativen Titel *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio. Poesía – narrativa – ensayo*. In dem Vorwort zur Sektion der Lyrik fasst Gustavo Jiménez Aguirre die Gemeinsamkeiten der darin erscheinenden Dichtungen zusammen:

In der Absicht dieser 17 Dichterinnen und Dichter, "jeden Tag ein neues Panorama zu gestalten", wiederholt unsere Dichtung, dass sie sich zum Umgang mit der Moderne berufen fühlt: wieder einmal zieht die Dichtung aus, um als verlorene Tochter zurückzukehren und das Bauwerk der Vorfahren neu zu gestalten. Wie viele dieser Autoren werden wohl ein paar entscheidende Bücher in das Bauwerk der Dichtung einfügen, das auf den Fundamenten der Contemporáneos ruht?

Das Lukas-Gleichnis von dem jüngsten Sohn, der fernab der Heimat das Erbteil verprasst, als reuiger Sünder zurückkehrt und vom Vater mit offenen Armen empfangen wird, erfährt in der oben zitierten Formulierung eine Übertragung auf die Dichtung dieser neuen Generation. Die "Dichtung der Jüngsten" sucht Befriedigung in der Orientierung am Fremden und verschleudert dabei die ererbten dichterischen Traditionen. Die hierbei gesammelten Erfahrungen lassen die jungen Autorinnen und Autoren jedoch den Wert des Althergebrachten in der Heimat erkennen. Die Fremderfahrung und Läuterung führen nicht zu einem Bruch mit der nationalen Tradition, sondern zu ihrer literarischen Modernisierung. Das Fundament der lyrischen Moderne der *Generación del 2000* bilden – so Jiménez Aguirre – die Dichtungen der *Contemporáneos* (Zeitgenossen) aus den zwanziger und dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts. In der literaturwissenschaftlichen Forschung und unter den mexikanischen Schriftstellern selbst ist im Hinblick auf diesen Literaturbegriff die besondere Bedeutung der Dichtungen der *Contemporáneos* als Bezugspunkt nachfolgender Generationen mexikanischer Lyrikerinnen und Lyriker ab den fünfziger Jahren stets wiederholt

worden.¹ Damit ist gleichsam eine Tradition begründet worden, an die einzelne Vertreter der *Contemporáneos* selbst nicht geglaubt haben.

Noch in unmittelbarer Nähe zu den bewaffneten Kämpfen der Revolution war das Land zu Beginn der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts mit der Umsetzung der in der Verfassung von 1917 festgelegten wirtschaftlichen und sozialen Forderungen beschäftigt.

Man suchte mexikanische Künstler und Literaten in den politischen Reformprozess zu integrieren. In diesem Kontext musste eine an den zeitgenössischen europäischen Avantgarden und einem autonomen Kunstbegriff orientierte Lyrik auf Kritik stoßen. Von vielen ihrer Zeitgenossen wurden die sich aus unterschiedlichen literarischen Vorgeschichten in den zwanziger Jahren zusammenfindenden *Contemporáneos*² mit dem Vorwurf konfrontiert, sich mit ihrer Kunst der gesellschaftlichen Verantwortung zu entziehen. 1928 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift *Contemporáneos* (1928-1931), mit deren Name die ins Kreuzfeuer geratenen Lyriker Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Jorge Cuesta (1903-1942), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974) und Gilberto Owen (1905-1952) identifiziert wurden und in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Ihre Herausgeber orientierten sich an der von José Ortega y Gasset 1923 in Spanien gegründeten *Revista de Occidente*, die in ihrem kosmopolitischen Erscheinungsbild die Absicht transportierte, sich der europäischen kulturellen³ Moderne anzuschließen. In den Ausgaben vom Mai 1929 und Juli/August 1930 von *Contemporáneos* wagte ihr Begründer, Bernardo Ortiz de Montellano, den Versuch, sich den gemeinsamen Merkmalen der sonst heterogenen Gruppe junger Lyriker definitorisch zu nähern. Dem Publikum sei diese neue Dichtung deshalb so unzugänglich, erklärt er, weil sie eine Sprache aufweise, deren Bedeutung sich erst im Text "definiere":

Gestern dienten die Worte dem Dichter, einen Gedanken [...] *einzugrenzen*, und heute dienen sie zu *konstruieren* [...] Die wahrhaftige Lyrik von heute tendiert zu einer größeren Perfektion im Hinblick auf die eigene Technik und zu einer reineren und exakteren Wahrheit im Hinblick auf den Inhalt. Sie stützt sich auf das Bild, das nie ungewöhnlicher und daher verwirrender gewesen ist. Sie

¹ Etwa bei Meyer-Minnemann (1987: 19f.) oder Domínguez Sosa (2001: 13 u. 28).

² Eine detaillierte Rekonstruktion der Entwicklung der *Contemporáneos* auf der Grundlage von umfangreichem Datenmaterial findet man bei Sheridan (1985).

³ Hier ist ein Kulturbegriff gemeint, der technische, wirtschaftliche, soziale, künstlerische etc. Kenntnisse und Verhaltensweisen in sich vereint.

forscht in dem Mysterium, jenseits aller bekannten Wirklichkeit, gleich der Wissenschaft, indem sie das wohl feinste Gehör und die wohl durchdringendsten Augen ihres Empfindungsvermögens darauf anwendet, den eigenen Rhythmus zu finden. Dieser folgt einer dichterischen Logik, die sich von der gewöhnlichen Logik unterscheidet.

Schließlich verzichte diese Dichtung noch auf eine Deutung der Wirklichkeit oder auf die Formulierung von Handlungsanweisungen.⁴ Jorge Cuesta, der mehr als Literaturkritiker, denn als Lyriker den *Contemporáneos* nahe stand, meint hinter dem von ihnen offen vorgetragenen Bekenntnis zu den Inhalten und Ausdrucksmöglichkeiten der Moderne ein "Misstrauen" gegenüber einer Kunstrichtung zu erkennen, die sich in völlig unkritischer Manier jenen anschließt, die in der Formulierung einfacher politischer Reformprogramme unter der offiziellen und inoffiziellen zehnjährigen Herrschaft des *Jefe Máximo de la Revolución Mexicana*, Plutarco Elías Calles (1924-1934), die Lösung aller gesellschaftlichen und ökonomischen Probleme sehen.⁵

In den dreißiger Jahren kam es national wie international zu einer starken Politisierung sämtlicher Lebensbereiche. Im Kampf gegen den Faschismus wurde 1935 in Paris der "Internationale Schriftstellerkongress" zur Verteidigung der Kultur organisiert und der sozialistische Realismus, seit 1932, vor allem aber seit dem Vortrag Maxim Gorkis auf dem "I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller" von 1934 Hauptforderung der marxistisch-leninistischen Kunsttheorie, wurde über die Grenzen der Sowjetunion hinaus zum vorherrschenden Programm. In Mexiko lagen die Geschicke von 1934 bis 1940 in den Händen des jungen Lázaro Cárdenas. In der Regierung des Zapata-Anhängers wurden zahlreiche wirtschaftliche und gesellschaftliche Forderungen der Mexikanischen Revolution in die Praxis umgesetzt und das Land bewegte sich im sozialrevolutionären Überschwang.

Als gegen Ende 1931 die letzte Nummer der Zeitschrift *Contemporáneos* erschien, hatte der ohnehin eher lockere Zusammenhalt der Gruppe bereits tiefe Risse. Der mexikanische Literaturkritiker, Romancier und Lyriker José Joaquín Blanco vertritt in seiner *Crónica de la poesía mexicana* (1987: 198) die Meinung, dass die mit Feindseligkeit vorgetragene Kritik an den *Contemporáneos* diesen schließlich zum Verhängnis wurde. Sie gerieten in Rechtfertigungsnöte und ließen sich zu Positionen hinreißen, die sie ihrer künstlerischen Freiheit beraubten. Neben Villaurrutia oder Cuesta erwähnt er

⁴ Vgl. Verani (1990: 101-104).

⁵ Vgl. Blanco (1987: 195). Blanco weist auf Ähnlichkeiten bezüglich der Argumentation mit dem gesellschaftspolitischen Engagement des französischen Zeitgenossen André Gide (1869-1951) hin.

auch José Gorostiza. Dieser, so Blanco, „wurde zum Lügner“, wenn er öffentlich die „Rückkehr zum Mexikanischen“ verkündete und im Geheimen an seinem bis heute zum Teil noch unentschlüsselten Langgedicht „Muerte sin fin“ (Endloser Tod) bastelte. Anlass zu dieser Wertung gibt Blanco ein im März 1932 veröffentlichtes Interview, in dem Gorostiza die zeitgenössische nationale Lyrikproduktion in einer Krisensituation darstellt, die sie größtenteils dadurch selbst verschuldet habe, dass sie sich unter Aufgabe des eigenen nationalen Profils sklavisch den europäischen Moden unterworfen habe.⁶ Diesem Interview, in dem nicht nur Gorostiza, sondern auch Villaurrutia, Novo oder etwa der mexikanische Philosoph Samuel Ramos Stellung bezogen, geht ein bis dato kaum wahrgenommener Artikel Gorostizas mit der provokativen Überschrift „Hacia una literatura mediocre“ im *Universal Ilustrado* vom 15. Januar 1931 voraus. Darin spricht sich der Autor für die Begründung einer nationalen literarischen Tradition aus, selbst auf die Gefahr hin, zunächst nur eine Literatur der Mittelmäßigkeit zu produzieren.⁷

Von den wenigen übrigen noch im Land weilenden *Contemporáneos* – viele waren im diplomatischen Dienst im Ausland tätig – gingen auch Villaurrutia und Cuesta der Frage nach, ob die Avantgardeliteratur in einer Krise stecke. Die *Contemporáneos* sahen sich zunehmend durch nachfolgende Dichter aus dem Brennpunkt des Interesses der literarischen Öffentlichkeit verdrängt. So kündigte Villaurrutia in dem Artikel „¿Está en crisis la generación de vanguardia?“ im März 1932 eine Gruppe jüngerer Autoren an, die sich durch die studentische Zeitschrift *Barandal* (August 1931 bis März 1932) artikulierten.⁸ Einer der Redaktionschefs von *Barandal* war Octavio Paz (1914-1998). 1931 hatte er gerade erst mit der Veröffentlichung eigener lyrischer Arbeiten begonnen, als in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift vom Dezember des Jahres sein Aufsatz „Ética del artista“ erschien, in dem er so etwas wie einen ersten Versuch der eigenen Positionsbestimmung gegenüber

⁶ Vgl. Sheridan (1985: 371ff.).

⁷ Escalante (2001: 103) hat darauf hingewiesen, dass Gorostiza hier eine Haltung wieder aufnimmt, die auf die Zeitschrift *Falange. Revista de cultura latina* (1922-1923) zurückgeht. Das gesellschaftspolitische Engagement dieser Zeitschrift im Kontext der vasconcelianischen Bildungsreform hatte für die jungen Lyriker, die an ihr mitwirkten, den Ausgangspunkt für eine Positionsbestimmung im Hinblick auf die eigene künstlerische Entwicklung gebildet. Jene, die später in die Gruppe der so genannten *Contemporáneos* integriert wurden, sahen für sich zunächst die Notwendigkeit einer Loslösung von den gesellschaftspolitischen Zielen der Zeitschrift und den Aufbruch zu neuen Ufern.

⁸ Villaurrutias Artikel in *El Universal Ilustrado* wird gefolgt von der fast gleichlautenden Stellungnahme Cuestas: „¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?“, erschienen im April 1932 in *El Universal Ilustrado* (vgl. Sheridan 1985: 379).

den Produktionen der *Contemporáneos* vornimmt. Die Antwort auf die Leitfrage „¿Arte de tesis o arte puro?“ finden die „neuen Künstler Amerikas“ auf einem Weg, der sich zu einer Konstanten in dem eigenen Œuvre von Paz entwickelte und zwischen der Betonung von gesellschaftspolitischem Engagement einerseits und künstlerischer Autonomie andererseits liegt. Kunst solle dem Aufbau einer Kultur dienen, ohne dabei jedoch ihren Kunstcharakter einzubüßen. Dichtung als eine Kunstform solle ihre Daseinsberechtigung nicht aus der bloßen Selbstdarstellung beziehen, sondern Ausdruck von „Wesen und Sinn einer Epoche sein“.⁹

Eines der Ereignisse, das dem nationalen wie internationalen Kulturbetrieb heftig zusetzte, war der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939). Zahlreiche Schriftsteller manifestierten ihr Engagement für die republikanische Sache. Neben der Sowjetunion war Mexiko das einzige Land, das den Republikanern militärische Hilfe gewährte. Kurz nach Ausbruch des Krieges verfasste Octavio Paz das Gedicht „¡No pasarán!“ (Sie werden nicht durchkommen!) nach dem von der spanischen Kommunistin Dolores Ibárruri, „La Pasionaria“, in einer Radioansprache vom 19. Juli 1936 geprägten Leitspruch anlässlich der Belagerung Madrids durch Francos Truppen. 3.500 Exemplare des Gedichts überreicht Paz der Vertretung der spanischen Volksfrontregierung in Mexiko-Stadt.¹⁰ Das politische Engagement, welches Paz mit seinen Gedichten für die spanische Volksfrontregierung zum Ausdruck bringt, ist stets an die Bemühung um einen poetischen Diskurs gebunden. Als Paz der Einladung Pablo Nerudas zur Teilnahme am „II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur“ nach Spanien folgte, suchte er den Kontakt zu den für die Zeitschrift *Hora de España* publizierenden Schriftstellern, die sich – wie Paz und andere in Bezug auf die *Contemporáneos* – gegenüber der spanischen *Generación del '27* für eine unabhängige Stellung der Kunst aussprachen, ohne dass diese sich von ihrem Engagement für die kommunistische Ideologie lösen muss.¹¹ Einer von ihnen, Manuel Altola-guirre, half Paz bei der Veröffentlichung seines Gedichtbandes *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937), der durch die deutliche, schon im Titel angekündigte thematische Gliederung in engagierte und nicht engagierte Lyrik das Credo von *Hora de España* artikuliert.

Nach seiner Rückkehr aus dem kriegsgeschüttelten Land trug man Paz, neben Efraín Huerta (1914-1982) und Alberto Quintero Álvarez (1914-

⁹ Vgl. Paz (1988: 115f.).

¹⁰ Vgl. Santí (1988b: 25).

¹¹ Vgl. Santí (1988b: 31).

1944), 1938 die Ausarbeitung einer neuen Konzeption für eine Zeitschrift an, die zwei Jahre zuvor von Rafael Solana unter dem Namen *Taller Poético* gegründet worden war. Aus *Taller Poético* wurde *Taller*, eine Zeitschrift, die sich eng an die Zielsetzungen von *Hora de España* anlehnt, auch Prosatexte, literaturkritische Arbeiten und Übersetzungen veröffentlicht und zum Sprachrohr nicht nur der Generation mexikanischer Autoren um die Gründungsmitglieder der Zeitschrift, sondern auch der exilierten spanischen Schriftsteller – darunter auch Redakteure von *Hora de España* – heranreift.¹² Im Editorial der zweiten Ausgabe vom April 1939 erschien unter dem Titel “Razón de ser” eine weitere programmatisch formulierte Stellungnahme von Paz zum Thema der polemischen Beziehung der *Taller*-Schriftsteller zu den *Contemporáneos* im Besonderen und der Zukunft der internationalen Avantgardebewegungen im Allgemeinen. Die wertvolle Erbschaft, die – so Paz – die avantgardistische Nachkriegsgeneration den nachfolgenden Schriftstellern hinterlassen habe, bestehe darin, neue Horizonte in Bezug auf literarische Schreibweisen eröffnet zu haben. Die “Aufgabe”, der sich die Schriftsteller um *Taller* zu stellen haben, bestehe darin, diese neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Hinblick auf die Erstellung einer “gerechten, menschlichen Ordnung” und die Erschaffung eines mexikanischen Wesens zu nutzen.¹³ An die Stelle des sorglosen Spiels mit den Ausdrucksformen, frei von jeder Verantwortung für die wesentlichen Themen der außerliterarischen faktischen Lebenswirklichkeit, solle nun die Ernsthaftigkeit treten, denn es gehe um die “Eroberung des Menschen”.¹⁴

Im selben Jahr, 1939, erschien “Muerte sin fin” im Cultura Verlag, zu einer Zeit, da sein Autor, José Gorostiza, als erster Sekretär dem mexikanischen Botschafter in Rom, dem einstigen *Estridentista* Manuel Maples Arce zuarbeitete. Die zahlreichen Versuche der Forschung, das inhalts- wie ausdrucksseitig höchst komplexe, in freien Versen formulierte Langgedicht zu entschlüsseln, eint die Erkenntnis, dass der Text Gorostizas sich in seinen schwierigen Reflexionen über die gegenseitige Abhängigkeit von Substanz und Form ebenfalls mit der Tragfähigkeit einer als “rein” und “autonom” verstandenen Kunst auseinandersetzt, die ihr Selbstbewusstsein aus der sprachlichen Gestaltung des Inhalts bezieht.¹⁵

¹² Vgl. Santí (1988a: 39 und 1988b: 27).

¹³ Vgl. Paz (1988: 161f.).

¹⁴ Vgl. Paz (1988: 159).

¹⁵ Die deutschsprachige Übertragung eines Fragments aus dem Gedicht findet sich bei Meyer-Minnemann (1987: 151). Mit dem 1. Band des von Alberto Perez Amador Adam

Die Komposition von “Muerte sin fin” provoziert mehr als eine Sinnzuweisung, nicht nur aufgrund der kühnen Metaphorik (“Taubeneifersucht”, “Minze mit frostigem Maul”, “der Sand faltiger Brüste”), sondern z.B. auch, wenn die Beziehungen zwischen einzelnen Satzteilen in den zum Teil komplexen Satzgefügen nicht eindeutig feststellbar sind oder mehrdeutige Lesexeme durch den Kontext in ihrem Bedeutungspotential nicht reduziert werden. Das Gedicht kann somit gleichzeitig als Höhepunkt und auch Überwindung des Kunstverständnisses der *Contemporáneos* gelesen werden. Der neueste Deutungsversuch von “Muerte sin fin” stammt aus der Feder Evodio Escalante (2001). In seiner monographischen Untersuchung stellt Escalante seiner Lektüre des Gedichts die Rekonstruktion des Dichtungsverständnisses Gorostizas zur Zeit der Abfassung von “Muerte sin fin” voran (109-149). Zwei Jahre vor Erscheinen von “Muerte sin fin”, 1937, veröffentlichte Gorostiza eine Rezension des Gedichtbandes *Cripta* von Torres Bodet und lehnt darin das auf den Symbolismus Mallarmés und Valérys zurückgehende Konzept einer “reinen Dichtung” ab, das von einigen Vertretern seiner Generation praktiziert wurde und in einem – wie er es formulierte – “horror a la vida”, (in Anlehnung an José Ortega y Gasset’s Essay *La deshumanización del arte* 1925) dem Grauen vor dem Leben mündete.¹⁶ Für Gorostiza dagegen komme Dichtung der “Untersuchung gewisser Wesenheiten – die Liebe, das Leben, der Tod, Gott – gleich”, so argumentiert er 1955 in dem in der Kulturbeilage von *Novedades* veröffentlichten Artikel “Notas sobre poesía” (1955/1969: 205): indem sie sich darum bemühe, Sprache zu “zerschmet-

herausgegebenen und kommentierten Gesamtwerks Gorostizas liegt erstmalig eine vollständige Übertragung des Gedichtes ins Deutsche vor (vgl. Perez Amador 1995). Im Verhältnis zur Gattung der Erzähltexte wurde bislang nur wenig mexikanische Lyrik in die deutsche Sprache übertragen. Die erste zweisprachige Anthologie mexikanischer Dichtung des 20. Jahrhunderts wurde von José Friedl Zapata arrangiert (*Moderne Lyrik aus Mexiko*, 1984) und enthält Gedichte der folgenden Autoren: Homero Aridjis, Alejandro Aura, Rosario Castellanos, José Gorostiza, Efraín Huerta, Carlos Isla, Jaime Labastida, Daniel Leyva, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Jaime Sabines, José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia und Gabriel Zaid. Die 1987 von Klaus Meyer-Minne-mann herausgegebene, ebenfalls zweisprachige Sammlung enthält Texte von José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Manuel Maples Arce, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Efraín Huerta und Octavio Paz (*Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz. Spanisch-Deutsch*). Schließlich sei noch auf die von Hans-Jürgen Schmitt im gleichen Jahr herausgegebene Auswahl an Gedichten von Jaime Sabines verwiesen (*Dein Körper neben mir. Gedichte*).

¹⁶ Vgl. Escalante (2001: 141ff.).

tern“ und diese dadurch “transparenter“ zu machen, ist Dichtung auch ein Instrument der Transzendenz, sie erlaubt dem Dichter, mit einer übersinnlichen Sphäre in Kontakt zu treten.¹⁷

Dass sich in einigen Dichtungen der *Contemporáneos* ab etwa dem Beginn der dreißiger Jahre die Verbindung zu surrealistischen Ausdrucksweisen, Inhalten, und Zielsetzungen erkennen lassen, ist wohl auf ähnliche Zweifel hinsichtlich der Überlebensfähigkeit des Konzepts einer “reinen Kunst“ zurückzuführen. Diese Vermutung liegt nahe, wenn man davon ausgeht, dass der Surrealismus – so wie ihn André Breton in seinem ersten Manifest (1924) vorstellt – als Anleitung zu einer neuen Lebensführung verstanden wurde, eine Anleitung zur Revolutionierung der Lebenspraxis.¹⁸ Breton, der sich (zwei Jahre nach Antonin Artaud) von Mitte April bis Anfang August 1938 in Mexiko aufhielt, bekennt in seinen Erinnerungen “*Souvenir du Mexique*“ (1939) seine geistige Verwandtschaft unter anderen zu Xavier Villaurrutia. In einigen der berühmten “*Nocturnos*“ von Villaurrutia aus dem Band *Nostalgia de la muerte* (1938) ist die Beschäftigung mit dem Surrealismus in der Thematik spürbar, und zwar in der Auseinandersetzung mit dem Unterbewussten und der im Schlaf durch den Traum hervorgerufenen anderen Wirklichkeit. Diese kann auch zur Bedrohung werden, weil sie die Ratio (das Leben, den Tag) zu besiegen weiß.¹⁹ 1940 fand in Mexikostadt unter der Leitung César Moros und Wolfgang Paalens die “Internationale Ausstellung des Surrealismus“ (“*Exposición Internacional del Surrealismo*“) statt,²⁰ und zwei Jahre später, in den *années noires*, floh Benjamin Péret vor dem Faschismus nach Mexiko.

Das politische Engagement, das Paz nach der Rückkehr aus Spanien demonstrierte, – er arbeitete, wenn auch anonym, beispielsweise für *El Popular*, die Gewerkschaftszeitung Lombardo Toledanos, Generalsekretär des Gewerkschaftsverbandes “*Confederación de los Trabajadores de México*“ – erfuhr eine Wendung mit der Unterzeichnung des Nichtangriffspaktes zwischen Hitler und Stalin (August 1939) und der Ermordung Trotzki im mexikanischen Exil (August 1940). Paz suchte die Distanz zum stalinistischen Kurs der Linken, kündigte seine Mitarbeit bei *El Popular* und entzweite sich

¹⁷ Auf dieses Zitat verweist Escalante (2001: 136).

¹⁸ “Er [der Surrealismus, I.G.] zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich an ihre Stelle setzen zur Lösung der hauptsächlichen Probleme des Lebens“ (vgl. Breton 1986: 27).

¹⁹ Zum Beispiel in “*Nocturno eterno*“ oder “*Nocturno miedo*“.

²⁰ Vgl. Schneider (1978: 171).

mit Pablo Neruda, der seit 1940 als chilenischer Generalkonsul in Mexiko weilte und der militanten Linie der sowjetischen Politik treu blieb. Die internationalen politischen Entwicklungen provozierten auch interne Streitigkeiten in der *Taller*-Gruppe und führten 1941 zum Aus der Zeitschrift. An ihre Stelle trat die von Paz mitbegründete und zwischen 1943 und 1946 erscheinende Zeitschrift *El Hijo Pródigo* (Der verlorene Sohn). Darin veröffentlichte Paz 1943 unter dem Titel "Poesía de soledad y poesía de comunión" (Dichtung der Einsamkeit und Dichtung der Gemeinsamkeit) einen weiteren grundlegenden Essay, der – so das Urteil Rubén Medinas (1999: 126) – die erste Schaffensphase des Schriftstellers krönt. Paz geht darin der Frage nach dem Ort der Dichtung in der Gesellschaft nach. Unter Rückgriff auf das seit der Romantik verwendete Bild vom gesellschaftlich marginalisierten Künstler, der sich mit seiner Kunst dafür einsetzt, dass der von sich selbst entfremdete Mensch seinen ursprünglichen Zustand der Unschuld, sein wahres Wesen zurückgewinnt, beschreibt er die Rolle des Dichters. In seiner Funktion als kritischer Einzelgänger bedeute der Dichter für die moderne entfremdete Gesellschaft eine Bedrohung und seine Tätigkeit Subversion. "Soledad" und "comunión" wurden im Werk von Paz – so Medina (1999: 129) – zu "dialektischen Polen seines Dichtungskonzepts". Mit dem Gedicht "Poesía", das den ein Jahr zuvor veröffentlichten Gedichtband *A la orilla del mundo* (Am Ufer der Welt) abschließt, hatte Paz bereits diese poetologischen Überlegungen artikuliert.²¹

Eine kunsthafte Dichtung, die sich mit der Gesellschaft auseinandersetzt, pflegt auch Efraín Huerta, einer der Weggefährten von Paz aus der Redaktion von *Taller*, in seinem 1944 veröffentlichten Band *Los hombres del alba* (Die Menschen der Morgendämmerung). Seine Großstadtlyrik nimmt einen besonderen Stellenwert unter den Arbeiten der Schriftsteller um *Taller* ein. Das Thema der Großstadt drängte sich auf, profitierte doch das Land am Zweiten Weltkrieg und genoss einen wirtschaftlichen Aufschwung, in dessen Folge die Bevölkerungszahlen explosiv anstiegen und die Großstädte ein ungeheures Wachstum erfuhren. In zum Teil expressionistisch anmutenden Bild- und Wortverknüpfungen, doch gedeckten, dunkleren Farben gestaltet Huerta seine Stadtansichten, die nicht wie bei den *Estridentistas* (Schrillisten) im Hinblick auf die Unterstreichung der Modernität ausgewählt sind, sondern, im Gegenteil, vielmehr das Bewusstsein für die gesellschaftlich

²¹ Vgl. die Deutung des Gedichts bei Medina (1999: 126).

Benachteiligten, Randgruppen, Vertreter der untersten Schichten und Opfer des technischen Fortschritts zum Ausdruck bringen.²²

Ein weiteres bedeutendes Ereignis in der Geschichte der mexikanischen Lyrik markiert das Jahr 1949 mit dem Erscheinen des 74 Gedichte umfassenden Bandes *Libertad bajo palabra* (Freiheit unter dem Wort). “[...] jedes Gedicht ist der Entwurf eines anderen, das wir nie schreiben werden...”, so wird Paz im Vorwort zu einer der späteren Überarbeitungen des Werkes erläutern (1979).²³ *Libertad bajo palabra* (1949) erschien zu einer Zeit, da sich Paz im Dienste der mexikanischen Botschaft in Paris aufhielt (von 1946-1951). Das Werk, welches Paz im bereits erwähnten Vorwort zu der Ausgabe von 1979 als sein “erstes Buch” bezeichnet, greift Kompositionen auf, die aus den dreißiger und vierziger Jahren stammen, wie etwa die während seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten (1944-1945) abgefassten Kompositionen, in denen sich Einflüsse zeitgenössischer US-amerikanischer Dichter nachweisen lassen. Das unmittelbare Erleben der Nachkriegszeit in Frankreich, die Euphorie, die an die Befreiung vom Faschismus und vom Stalinismus geknüpften Hoffnungen auf eine gemeinsame gesellschaftliche Umgestaltung unter Mitwirkung einer neuen künstlerischen Avantgarde und ihre Enttäuschung angesichts der Erkenntnis unüberwindlicher politisch-ideologischer Unterschiede, aber auch die eigene existentielle Situation des Dichters Paz, wie er sie 1943 in “Poesía de soledad y poesía de comunión” darstellte, sind in diesem Gedichtband nachweisbar. Sein Titel demontiert die Redewendung “auf Ehrenwort”/“bajo palabra (de honor)” dadurch, dass er sie mit ihrem wörtlichen Sinn konfrontiert. “Libertad bajo palabra”, so heißt auch der Titel des Prosagedichts, das den Auftakt der Sammlung bildet. In ihm kann man die Aufnahme der in “Poesía de soledad y poesía de comunión” formulierten Gedanken über den sich seiner *soledad* bewussten²⁴ Dichter erkennen, der sich mit dem Wort aus dieser Situation zu befreien versucht. Gleichzeitig jedoch lässt sich der Titel – wie es Santí (1988a: 37) vorschlägt – als Paradoxon lesen: “der Dichter ist [...] zum Erfinden ver-

²² Beispielsweise in “Declaración de odio” (Hassserklärung). Eine deutsche Übertragung des Gedichts findet sich bei Zapata (1984: 58f.).

²³ *Libertad bajo palabra* ist seit 1949 insgesamt fünf Mal überarbeitet worden: 1960, 1968, 1979, 1988 und 1990. Mit der Version von 1988 liegt uns die erste kritische von Enrico Mario Santí besorgte Edition vor. In seiner Einleitung rekonstruiert Santí detailliert die Genese des Werkes.

²⁴ “La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad” (die Einsamkeit des Bewusstseins und das Bewusstsein der Einsamkeit), so äußert sich das lyrische Ich in dem Text (vgl. Paz 1988: 72).

dammt. Er ist frei in seiner Erfindung, aber den Bedingungen der Sprache unterworfen". So kann das lyrische Ich im Eingangsgedicht nur eine Welt schaffen, die ihm gleich einem "Spiegel" ("es gibt keine Türen, es gibt Spiegel") Freud und Leid der außerpoetischen faktischen Wirklichkeit wieder zurückwirft. Und das Fazit: "Gegen die Stille und das Lärmen erfinde ich das Wort, Freiheit, die sich erfindet und mich Tag für Tag erfindet". Im Zusammenhang mit "Himno entre ruinas", das den Band beschließt, und unter Berücksichtigung der gesellschaftspolitischen Umstände, in denen *Libertad bajo palabra* erschien, spricht Rubén Medina (1999: 164) auch von dem Hinweis auf eine "universelle Verwaisung", eine gesamtgesellschaftliche Verwaisung, die allein durch die Dichtung überwunden werden kann.

War man in der Regierung Manuel Ávila Camachos (1940-1946) noch damit beschäftigt, unter Rückbesinnung auf den Patriotismus der porfiristischen Ära, die "Unidad Nacional" (der Nationalen Einheit) und die "Mexicanidad" als Bollwerk gegen die Gefahren des Kommunismus und des Faschismus zu propagieren, so kam es während der Amtszeiten seiner Nachfolger, Miguel Alemán Valdés (1946-1952) und Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) zu einer Öffnung des Landes für ausländische Investoren, vornehmlich aus den USA, mit denen inmitten des Kalten Krieges eine "Politik der guten Nachbarschaft" geführt wird. Von der mit dem Motto "Desarrollismo y progreso" (Entwicklung und Fortschritt) vorangetriebenen Industrialisierung und Modernisierung des Landes profitierten in erster Linie die städtischen Mittelklassen, die ihre seit der Revolution gewonnene Position als wirtschaftliche Nutznießer konsolidieren konnten. Die in den dreißiger Jahren zum Exportartikel avancierte Wandmalerei war nun darum bemüht, ihre Kunst als Ausdruck der im Schwinden begriffenen Revolutionsmythen gegen die neuen kulturellen Einflüsse aus den USA zu verteidigen.

Die Jahrbücher der mexikanischen Lyrik, die von offizieller Seite durch das Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) ab der Mitte der fünfziger Jahre bis zu Beginn der sechziger Jahre herausgegeben werden, spiegeln, so das scharfe Urteil José Joaquín Blancos (⁵1987: 227ff.), die "bigotte Gefühlsduselei der Alemán-geprägten Mittelklasse wider, die weder zu extremer Intellektualität noch zu echter Trivialität fähig gewesen sei". Die "besten Dichter jener Zeit" hingegen teilt er in zwei Gruppen, denn ihre Dichtungen lassen vollkommen unterschiedliche Inhalte, Ausdrucksweisen und Zielsetzungen erkennen: auf der einen Seite jene Schriftsteller, in deren dichterischem Schaffen die Bezugnahme auf die Dichtungen der *Contemporáneos* erkennbar ist, und zwar im Hinblick auf eine Kunst, die vornehmlich ihren

eigenen Gesetzen verpflichtet ist und einer engen gesellschaftspolitischen Instrumentalisierung (der "Zähmung des schöpferischen Geistes", wie Paz einmal formulierte)²⁵ entgegenzuwirken sucht. Zu ihr zählt Blanco Jaime García Terrés (*1924-1996) sodann den 1940 als spanischer Exilant nach Mexiko emigrierten Tomás Segovia (*1927), Ruben Bonifaz Nuño (*1923), Gerardo Deniz (*1934) und Alí Chumacero (*1918). Als ihren geistigen Führer nennt er Octavio Paz. Nahm diese Kunstauffassung bis zur Regierung Ávila Camachos noch eine marginale Position im künstlerischen Feld ein, so etablierte sie sich seitdem und wirkte komplementär zu der "neuen Mission des Staates, die zornigen Fäuste des Cardenismo zu demobilisieren und das Zentrum der Nationalität von den aufständischen sombrerotragenden Massen zur Aristokratie der wohlhabenden Wohnviertel zu verlegen" (228). Die Orientierung an den *Contemporáneos*, in der Betonung des Kunstcharakters der Dichtungen, sowie an dem Œuvre von Octavio Paz erklärt sich aus der bereits dargelegten poetologischen Position von Paz in jenen Jahren. Dieser, so Blanco (⁵1987: 238), habe dazu beigetragen, dass "die Begeisterung für die Wandmalerei erstarb", indem er "die Aufmerksamkeit auf die europäische Avantgarde richtete". Den Produktionen dieser Dichter gegenüber sieht Blanco die "gefühlbetonte, anti-intellektualisierte, volkstümliche und umgangssprachliche" Dichtung von Rosario Castellanos (*1925-1974) oder Jaime Sabines (*1925-1999). Weniger klar strukturiert sieht Carlos Monsiváis (1966: 61f.) die Landschaft des dichterischen Schaffens in den fünfziger Jahren. Ein Grund dafür mag in der zunehmenden Bürokratisierung des kulturellen Lebens zu suchen sein, die der Gründung unabhängiger literarischer Zeitschriften, die für viele Schriftsteller eine Art Starthilfe bedeuteten und zum Ausgangspunkt mancher gemeinsamer poetologischer Programmentwürfe wurden, entgegenwirkte.²⁶ Den Ausgangspunkt der Überlegungen von Carlos Monsiváis hinsichtlich der Lyrik dieser Zeit bildet die Zeitschrift *América. Revista Antológica* (1940-1957). Für sie waren eine Reihe von Lyrikern tätig, die, aus Ermangelung anderer klassifikatorischer Kriterien unter der Bezeichnung "Generación del '50" bekannt wurden, darunter auch Rosario Castellanos. Die subsummierende Beurteilung fällt in der Tat schwer, und nur sehr grob lässt sich beispielsweise feststellen, dass man sich vielfach – wenngleich auch unterschiedliche Ausdrucksweisen nutzend – für die großen existentiell-menschlichen Fragestellungen interessiert: die durch den Tod und durch die Zeit bedingte Endlichkeit menschlicher Existenz bei

²⁵ In *Poesía en movimiento* (1966/¹⁴1980: 20).

²⁶ So der mexikanische Dichter Gabriel Zaid (*1934) (1980: 13).

Jaime Sabines,²⁷ die Liebe, die sklavisch den Menschen einer rastlosen Suche unterwirft, die Erfüllung und Einsamkeit zugleich ist und den Keim des Todes in sich birgt, auch bei Rosario Castellanos,²⁸ die Vereinsamung und Entfremdung des Menschen in der modernen Großstadtwelt, in "La calle" von Jaime García Terrés.²⁹ Die Bestie Mensch, die sich eine Welt der Zerstörung, der Lügen und der Zwietracht schafft, wütet in "Agonía fuera del muro" von Rosario Castellanos.³⁰

Das lyrische Werk der Castellanos fällt auf, zum einen wegen einiger im feministischen Geist geschriebenen Texte, zum anderen ist es auch ihr Engagement für die indigene Bevölkerung, deren Sorgen und Nöte sie in jungen Jahren selbst erfahren hat und das sie Texte wie beispielsweise "Esta tierra que piso"³¹ verfassen lässt. In ihnen wird eine indigene, längst vergangene Wirklichkeit evoziert, die gegenüber der Gegenwart noch Lebensqualität besitzt. Vornehmlich Sabines und Castellanos, teilweise aber auch García Terrés, wählen bewusst keinen artifiziellen, hermetisch-vieldeutigen Ausdruck, sondern bedienen sich der Alltagssprache, die gelegentlich auch Passagen im Konversationsstil aufweist.

Den Ruhm von Octavio Paz als einer der prominentesten Figuren nicht nur der nationalen, sondern auch der internationalen Gegenwartsliteratur begründete in ganz erheblichem Maße der 1950 in Mexiko erschienene Essay *El Laberinto de la soledad* (1950). Die darin formulierten Meditationen über die Merkmale des Mexikanischen werden auch zentral für sein dichterisches Werk. Zum einen führen sie eine Tradition fort, die auf die spanische Romantik zurückgeht, vor allem aber von den Vertretern der so genannten spanischen "Generación del '98" und ihren Untersuchungen zur Identitätsproblematik gepflegt wurde. Zum anderen hat Paz selbst als Modell den Essay im Stil der französischen Moralisten – von Montaigne über Montesquieu, Rousseau und Voltaire bis Valéry – angegeben.³² Im Kontext der mexikanischen Literatur zur nationalen Identität muss das Werk vor allem in Verbindung zu den philosophischen Reflexionen von Samuel Ramos über

²⁷ Zu nennen wäre hier "Sombra, no sé la sombra..." aus *Horal* (1950).

²⁸ Beispielsweise in "Yo no lo sé de cierto..." und "Los amorosos" aus *Horal* (1950), von Sabines oder "Lo cotidiano" aus *Lívica luz* (1960) von Castellanos.

²⁹ Vgl. *Las provincias del aire* (1950).

³⁰ Ebenfalls aus dem Band *Lívica luz* (1960). Eine deutschsprachige Übertragung findet man bei Zapata (1984: 70).

³¹ Aus *Poemas, 1953-1955* (1957).

³² Vgl. Santí (1997: 124).

die mexikanische Identität gesetzt werden.³³ Paz schrieb den Aufsatz während seines Parisaufenthaltes zwischen 1948 und 1949.³⁴ Seit seiner Erstveröffentlichung erfuhr auch *El Laberinto de la soledad* eine weitere Überarbeitung, die 1959 erschien, sowie eine unter dem Titel *Postdata* (1970) veröffentlichte Ergänzung. Der Umschlagtext der ersten Ausgabe des Essays, den wohl Jesús Silva Herzog formulierte, hebt hervor, dass es sich bei diesem Werk weniger um das eines Soziologen oder Philosophen, sondern vielmehr um das eines Dichters handle, "der gelegentlich durch die Labyrinth der Philosophie und die dichten Felder der Soziologie spaziert".³⁵ Das Eingangszitat aus den Sentenzen des *Juan de Mairena* (1936) des spanischen Schriftstellers Antonio Machado verweist bereits auf einen zentralen Gedanken des Essays, der sich leitmotivisch durch das Gesamtwerk von Paz zieht: Darin wird dem "rationalistischen Glauben" an die Identität zwischen dem einen (*uno*) mit sich selbst (*lo mismo*), der "dichterische Glaube" an die "wesentliche Heterogenität des Seins", das heißt die Existenz einer Andersheit (*otredad*), "an der das Eine leidet", gegenübergestellt. In den kulturhistorischen Essays von Paz wird die *otredad* als Charakteristikum der Mexikanität definiert. In ihr offenbart sich die *otredad* – so formuliert es etwa Vittoria Borsò (1994: 137) – in der "nicht aufhebbaren Differenz zwischen heterogenen kulturellen Elementen und als Erfahrung des Fremden im Eigenen". Im Hinblick auf die Poetik von Paz erläutert Klaus Meyer-Minnemann (1978: 396) die *otredad* als

den unsichtbaren, verschütteten Teil unserer Existenz [...]. Mystische Erfahrung, Erotik und vor allem Poesie vermögen die "otredad", die nichts anderes als uns selbst darstellt, aufzuzeigen. Sie bedeutet Fülle und Aufhebung der Gegensätze im Unterschied zur Eindimensionalität des Alltäglichen, auf die die gesellschaftliche Entwicklung den Menschen reduziert hat.

Mit dem Begriff der *otredad* nimmt Paz die Gedanken aus "Poesía de soledad y poesía de comunión" erneut auf, wenn er in einem 1965 in *Cuadrivio* veröffentlichten Essay über den portugiesischen Lyriker Fernando Pessoa erklärt: "Wir schreiben, um zu sein, was wir sind, oder um das zu sein, was wir nicht sind".³⁶ Dichtung – so deutet Maya Schärer-Nussberger (1991: 12)

³³ Detaillierte Informationen zum literarhistorischen Kontext, in dem *El laberinto de la soledad* steht, finden sich in Santí (1997: 123ff.).

³⁴ Santí (1997: 125).

³⁵ Vgl. Santí (1997: 153).

³⁶ Vgl. Paz (1984b: Bd. 2, S. 179) in der deutschen Übertragung von Rudolf Wittkopf.

diese Aussage – “bricht [...] die Geschlossenheit der Identität auf, um zur Andersartigkeit zu gelangen”.

Kurz nach *El Laberinto de la soledad*, im Jahr 1951, veröffentlichte Octavio Paz *¿Aguila o sol?* (Kopf oder Zahl?), einen Band mit Prosagedichten, der während seines Aufenthalts in Paris entstand (1946-1951), und in dem die dichterische Beschäftigung mit dem Surrealismus seinen deutlichsten Niederschlag findet. Die Annäherung an den Surrealismus verlief über verschiedene Wege (auch über die “Nocturnos” Xavier Villaurrutias), war im Laufe der Jahre gewachsen und manifestierte sich nach außen hin sichtbar, als Péret das Prosagedicht “Mariposa de obsidiana” von Paz in seiner französischen Übertragung “Papillon d’obsidienne” (Obsidianschmetterling) in den *Almanach Surréaliste du demi-siècle* (1950) aufnahm.³⁷ Paz entlehnte bestimmte Elemente den Schreibweisen, Inhalten und Zielsetzungen der Surrealisten, die sich nahtlos in seine bis dahin formulierten poetologischen Vorstellungen einfügen ließen: etwa der Glaube an eine dunkle und unentschlüsselte Seite des Seins (die andere Wirklichkeit) und damit einhergehend der Gedanke von der Einheit der Gegensätze, oder die Auffassung von Dichtung (und neben ihr der Liebe, der Phantasie) als einer Kraft, die sich von der Beherrschung durch die Ratio zu befreien vermag, mit der Absicht, die Welt zu revolutionieren, die Bedingungen der menschlichen Existenz zu verbessern.³⁸ Angeregt durch einen Aufenthalt als Angestellter der mexikanischen Botschaft in Tokyo beschäftigte sich Paz in den frühen fünfziger Jahren mit der japanischen Lyrik, insbesondere mit dem Haiku, einer Gedichtform, die José Juan Tablada (1871-1945) bereits verwendete. Das Haiku – oder wie Tablada es nannte – “Haikai”-Gedicht besteht aus siebzehn Silben, die auf drei Verse (7/5/7) verteilt sind. Auf sprachlich also extrem reduziertem Raum wird eine konzeptuelle Komprimiertheit erreicht.³⁹ Die Verknüpfung japanischer Gedichtformen mit den literarischen Produktionen der Surrealisten manifestiert sich in dem 1972 veröffentlichten Gedicht “Renga”, einem

³⁷ Vgl. Santí (1988: 35). 1966 wird Péret das bereits 1957 erschienene berühmte Langgedicht *Piedra de sol* (Sonnenstein) von Octavio Paz ins Französische übertragen. Die essayistischen Arbeiten über den Surrealismus fasste Paz in dem 1974 erschienenen Band *La búsqueda del comienzo* zusammen.

³⁸ Vgl. Martínez Torrón (³1983: 18-25) oder Agustín Pastén B. (1999: Kap. III).

³⁹ Eine Einführung in die Dichtung des Haiku im allgemeinen und die Haikai-Praxis bei Tablada und Rebolledo im besonderen veröffentlichte Paz 1971 in dem Essayband *Los signos en rotación y otros ensayos* (Die rotierenden Zeichen und andere Essays). Eine deutsche Übersetzung des Aufsatzes (“Die Tradition des Haiku”) findet sich in Paz (1984a: Bd. 1, S. 124-145).

Gemeinschaftswerk von Octavio Paz, Charles Tomlinson, Jacques Roubaud und Edoardo Sanguineti aus dem Jahre 1969, das André Breton gewidmet ist. Klaus Meyer-Minnemann (1978: 386) sieht die Gemeinsamkeit in der Konzeption der Dichtung als "simultane Kreation durch den Autor und den Hörer/Leser".

Zur gleichen Zeit (1953) begann Marco Antonio Montes de Oca (*1932) mit der Veröffentlichung seiner Lyrik. In dem 1966 erschienenen und von Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco (*1939) und Homero Aridjis (*1940) herausgegebenen Band *Poesía en movimiento* (Dichtung in Bewegung) finden die lyrischen Arbeiten von Montes de Oca eine besondere Würdigung. Eine Auswahl daraus findet sich in Teil I des Bandes, der den *poetas jóvenes* (den jungen Dichtern)⁴⁰ gewidmet ist. Teil II enthält Dichtungen jener Generation von Autoren, die durch den Zweiten Weltkrieg sowie die vor und nach dem Krieg geführten ideologischen Auseinandersetzungen gezeichnet ist, und zu der Paz sich selber zählt.⁴¹ Teil III, so erläutert Paz weiter in seinem Vorwort, wendet sich einer Gruppe zu, die er als "homogen" bezeichnet und deren Werk in der Jugend entstand.⁴² Der vierte Teil schließlich enthält Dichtungen von in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhundert geborenen Autoren.⁴³ Den ausgewählten Texten aller genannten Autoren ist, so Paz, die Behauptung einer Modernität gemein, die durch den Bruch mit dem Vorangegangenen gekennzeichnet ist (die "Tradition des Bruchs") und den "Willen" zum Ausdruck bringt, "der Beginn einer anderen Zeit zu sein". Poetisch manifestiert sich die Modernität ferner in dem von Paz immer wieder zitierten Bild des *instante único* (des einzigartigen Augenblicks): "das, was den Augenblick von anderen Augenblicken unterscheidet, ist seine Fracht an unbekannter Zukunft" (¹⁴1980: 5). Als weitere Gemeinsamkeit nennt Paz den Zweifel an der Existenz einer Mexikani-

⁴⁰ Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Jaime Labastida (*1939), Óscar Oliva (*1938), Francisco Cervantes (*1938), Eraclio Zepeda (*1937), Jaime Augusto Shelley (*1937), José Carlos Becerra (*1937), Sergio Mondragón (*1935), Gabriel Zaid, Isabel Fraire (*1934), Juan Bañuelos (*1932), Thelma Nava (*1932).

⁴¹ Tomás Segovia, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Manuel Durán (*1925), Jaime García Terrés, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Hernández Campos (*1921), Juan José Arreola (*1918), Alí Chumacero, Manuel Calvillo (*1918), Margarita Michelena (1917-1998), Efraín Huerta.

⁴² Gilberto Owen, Rodolfo Usigli (1905-1979), Salvador Novo, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Manuel Maples Arce (1898-1980), Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano und Renato Leduc (1898-1991).

⁴³ Julio Torri (1889-1970), Alfonso Reyes (1889-1959), Ramón López Velarde (1888-1921) und José Juan Tablada (1871-1945).

tät (3), zugunsten einer Hispanoamerikanität, die durch die stetige Auseinandersetzung mit der spanischen Tradition des *casticismo* gekennzeichnet ist. Dem Bruch mit der Vergangenheit und der Hispanoamerikanität wird schließlich noch die Tendenz zu einer "Offenheit" im sprachlichen Ausdruck zur Seite gestellt. Das "offene Werk" präsentiert sich in einer Vieldeutigkeit, die den Leser dazu auffordert, sinnbildend, aber nicht interpretierend "einzugreifen" (10). Die Dichtung von Montes de Oca verweigert sich dem Engagement für gesellschaftspolitische Themen. Vor allem wegen seiner kühnen Metaphorik und der Entbindung des Inhalts von den Gesetzmäßigkeiten der traditionellen Metrik durch die Annäherung an den Prosadiskurs ist sie in der Literaturkritik vielfach als hermetisch beschrieben worden. Das häufig sich äußernde lyrische Ich schwankt zwischen tiefem Unbehagen, dem Gefühl der Marginalisierung und der Freude über die Fähigkeit, mit dem lyrischen Wort der eigenen Existenz neue Perspektiven eröffnen zu können.⁴⁴

Die rapide Modernisierung des alltäglichen Lebens, die wissenschaftlichen Fortschritte in der Technik der Massenmedien, die Entwicklungen in der Atomenergie und die zunehmende Automatisierung der Arbeitswelt, sodann Ereignisse wie der Vietnamkrieg und die Kubanische Revolution führen in den späten fünfziger und den sechziger Jahren einen Bewusstseinswandel vornehmlich in der städtischen Bevölkerung Mexikos herbei, in dessen Folge sich ein gesellschaftlicher Umwälzungsprozess vollzieht, dessen Ausmaße von der Mexikanischen Revolution – wenn auch unter gänzlich anderen Umständen – erhofft, doch bislang nicht erreicht worden sind. Es ist im Wesentlichen die Jugend der städtischen Mittelschichten, die, unter Einfluss der linksorientierten antiimperialistischen, anarchistischen und sozialistischen Ideologien der Jugendprotestbewegungen in den USA und Europa, den in der Tradition verankerten und durch sie geheiligten Normenkodex der Generation ihrer Eltern aus den Angeln heben. Im Rahmen dieser Entwicklung wird nicht nur die bislang unangetastete Autorität der Regierung hinterfragt, sondern auch die (in ihren Augen) aufdringliche Betonung der Mexikanität in sämtlichen folkloristischen Varianten, allen voran die der Wandmalerei, ausgebuht. Auch der Literaturbetrieb begann sich allmählich auf die sich wandelnden Bedürfnisse in der Gesellschaft einzustellen. Viele Verlage öffneten sich für den schriftstellerischen Nachwuchs, selbst wenn der vielfach noch nicht einmal die gesetzliche Volljährigkeit erreicht hatte.

⁴⁴ So das Resümee Lechners (1986: 136).

1960 veröffentlichten fünf Autoren ihre Erstlingswerke gemeinsam in einem Gedichtband mit dem aufrührerischen Titel *La espiga amotinada* (Der meuternde Dorn). 1965 folgt ein weiterer Band, *Ocupación de la palabra* (Tätigkeit des Wortes). Man könnte meinen, Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda und Jaime Labastida wollten das Erbe der *Taller*-Lyriker antreten, denn ihrer Dichtkunst wird eine gesellschaftliche Funktion zugeschrieben, ohne dass sie ihren Kunstcharakter dabei einbüßt. In *La espiga amotinada* gehen jedem der fünf Kapitel einige programmatische Worte der Lyriker voraus, die im Tenor übereinstimmen. So erklärt beispielsweise Jaime Labastida (1960: 199):

Die Kunst, und das sei zu Recht gesagt, hat noch nie Tyrannen gestürzt. Es geht lediglich um die Stellung, die wir als Menschen beziehen. Die puristischen Haltungen erscheinen inhuman und feige; die engagierten dagegen vergessen gelegentlich die Grundbedingung aller Kunst: nämlich, dass sie Kunst sein soll. [...] Das Kunstwerk ist kein Spiegel der äußeren Wirklichkeit, denn ihm eignet ein unentbehrliches Element: der Mensch. Der Künstler erobert die Wirklichkeit, er unterwirft sich ihr nicht.

Während im ersten Band die Beschäftigung mit der eigenen Befindlichkeit gegenüber den sozial-politischen Themen überwiegt, so zeigt der Dichter in *Ocupación de la palabra* mit dem Finger auf die Krankheiten des modernen (großstädtischen) Lebens, klagt die staatliche Korruption an und offenbart sich als Fürsprecher der Elenden. In "Sitios" von Juan Bañuelos werden aus der Perspektive eines außenstehenden lyrischen Ichs fotografisch genau die vorzeigbaren touristischen, aber auch schmutzig-trüben, eklig-stinkenden Winkel der Großstadt ins Visier genommen, in denen sich die von Alkoholausdünstungen umgebenen niedersten Kreaturen der Gesellschaft herumdrücken. Die in den kunstvoll-metaphorischen Stil einbrechenden alltagssprachlichen Redefetzen, beispielsweise eines Straßenhändlers, erzielen hier auch eine plötzlich unvermittelte szenische Wirkung. In der Atmosphäre der Rebellion gegen die staatliche Repression, die soziale Ungerechtigkeit und althergebrachte Konventionen erlangte Efraín Huerta im Jahr des Massakers von Tlatelolco mit seinem Gedichtband *Poesía 1935-1968* nach langjähriger Arbeit außerhalb des literarischen Rampenlichts Anerkennung unter den jungen Autoren.⁴⁵ Auch José Emilio Pacheco stellt seine Dichtung aus dieser Zeit in den Dienst der Gesellschaft, wenn er in *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (Frag mich nicht, wie die Zeit vergeht) die grausamen Vorfälle vom 2. Oktober 1968 auf dem Platz der drei Kulturen verurteilt, das Verhal-

⁴⁵ Vgl. Blanco (1987: 225).

ten der Wohlstands- und Konsumgesellschaft ironisiert oder die Sinnlosigkeit des Vietnamkrieges herausstellt. Er wählt dafür häufig einen erzählenden, teilweise sehr metaphorischen Stil, der die Aussage jedoch nicht verhüllt, und erhielt 1969 für diesen Band den "Nationalen Lyrikpreis".

Die brutale Reaktion der mexikanischen Regierung auf die friedliche Studentendemonstration vom 2. Oktober 1968 veranlassen Octavio Paz, sein Amt als Botschafter in Indien niederzulegen (1962-1968). Ein Jahr später erschien der Gedichtband *Ladera este. 1962-1968* (Osthang), in dem sich der Einfluss der indischen Kultur zeigt. In die Gegenüberstellung von Orient und Okzident als zwei Ufer ("Las dos orillas"), und die Hervorhebung des "Osthangs", der zum anderen Ufer des östlichen Denkens führt, knüpft Paz sein Konzept der *otredad*.

Das Œuvre von Paz entwickelte sich im Verlauf der Jahre zu einer "kulturellen Doktrin", so José Joaquín Blanco (⁵1987: 238), und wurde zum Wegbereiter und Richtmaß zahlreicher nachfolgender Generationen mexikanischer Lyriker: "da es keinen gibt, der ihn zurückweist, verbessert, analysiert". Im Unterschied etwa zu Vasconcelos gründete sich die seit den fünfziger Jahren kontinuierlich gewachsene Machtposition von Octavio Paz im Feld der literarischen Produktion nicht auf einer direkten staatlichen Mitarbeit, so Rubén Medina (1999: 12). Paz war vielmehr ein intellektueller Caudillo nach dem Vorbild von Alfonso Reyes. Und diese Machtposition wurde unumstößlich, als Paz 1988 von der Schwedischen Akademie der Literatur-nobelpreis verliehen wurde. Seit 1997 existiert dann auch – mit der Einwilligung des Schriftstellers – die "Fundación Octavio Paz" (Octavio Paz Stiftung), die sich die Förderung und Verbreitung der literarischen Kultur im Allgemeinen und des Werks sowie des Gedankenguts von Octavio Paz im Besonderen zum Ziel gesetzt hat.

Über die Regierungszeit Luis Echeverría (1970-1976) schreibt der mexikanische Schriftsteller José Agustín im zweiten Band seiner *Tragicomedia mexicana* (1992: 7):

viele Leute gewannen den vagen Eindruck, aus einem Traum erwacht zu sein und einer Wirklichkeit gegenüber zu stehen, über die man sich vorher hinweggesetzt hatte; die Risse im System wurden für diejenigen spürbar, die sich nicht weigerten, sie zu sehen, und die negativen Spuren des "Desarrollismo" oder des "Milagro mexicano" (Mexikanisches Wunder) waren bereits erkennbar: der Verfall des Systems, die Zerstörung der Natur, die Verschwendung von Ressourcen, die Korruption, die Überbevölkerung, die ungerechte Verteilung des Reichtums, die Abhängigkeit vom Ausland und der antidemokratische Paternalismus oder "dictablanda", wie man zu sagen pflegte.

Die in den sechziger Jahren einsetzende Öffnung des Literaturbetriebs auch für den noch nicht etablierten jungen Nachwuchs konsolidierte sich in der nächsten Dekade, und es machten sich Anzeichen eines Dezentralisierungsprozesses bemerkbar. Nicht nur in Mexiko-Stadt, sondern überall im Land schießen literarische Werkstätten wie Pilze aus dem Boden. Der Lyriker Óscar Oliva, damals Direktor der Abteilung für Literatur im INBA und der Romancier Miguel Donoso Pareja initiierten in Zusammenarbeit mit dem INBA, sowie verschiedenen bundesstaatlichen Regierungen die Einrichtung von Literaturpreisen, darunter der mittlerweile begehrte "Aguascalientes-Lyrikpreis" (seit 1968).⁴⁶

Als sich der Lyriker Gabriel Zaid 1974 dazu entschloss, ein Panorama der mexikanischen Lyrik zu entwerfen, das die Lücke schließen sollte, die seit *Poesía en movimiento* in der literarhistorischen Dokumentation klaffte, ahnte er noch nicht, worauf er sich eingelassen hatte. In seinem erst sechs Jahre später erschienenen Sammelband *Asamblea de poetas jóvenes* (1980) beschreibt er, wie im Laufe seiner Recherchen die Kartei der nach 1940 geborenen Lyriker mit mindestens einem publizierten Gedicht auf über 500 Namen answoll. Mit seinem Sammelband liefert Zaid eine Auswahl von "lediglich" 164 Lyrikern.⁴⁷ Trotz der Unterschiedlichkeit der Schreibweisen, Inhalte und Zielsetzungen ist zu erkennen, dass sich die Lyrik nach 1968, spätestens aber ab Mitte der siebziger Jahre wieder zunehmend von ihrer gesellschaftlichen und politischen Funktion distanzierte. An ihre Stelle trat die Beschäftigung des Dichters mit der eigenen (alltäglichen) Erfahrungswelt.

Auch die ein Jahr später (1981) erschienene Anthologie *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México* zeugt von der Notwendigkeit, dem Reichtum an Dichtung aus den siebziger Jahren ein Denkmal zu setzen, spricht doch ihr Herausgeber, Sandro Cohen, im Vorwort von einer "'super producción' literaria". Auffällig ist beispielsweise die von mehreren Autoren praktizierte Übertragung von Verfahren aus der Erzählliteratur, wie etwa in "Notas para un horóscopo" von Carlos Isla (*1945-1986). In dem zweistrophigen Gedicht sucht Isla in freien Versen den unvermittelten szenischen Ausdruck dadurch zu erreichen, dass er Dialogpassagen mit der Darstellung der gleichzeitig stattfindenden stummen Zeitungslektüre und den Gedanken des lyri-

⁴⁶ Vgl. Agustín (1992: 72).

⁴⁷ Im Anhang legt Zaid die Ergebnisse seiner im Zusammenhang mit den Recherchen durchgeführten Demoskopien vor.

schen Ichs alternieren lässt.⁴⁸ Das Experiment mit dem Bruch der Gattungsgrenzen zwischen Lyrik und Prosa ist auch charakteristisch für Jorge Aguilar Mora (*1946), der – wie auch Carlos Isla – neben seiner literaturkritischen Tätigkeit in beiden Genres mit Erfolg publiziert. Die Alltagssprache wird zu einem wesentlichen Ideenträger, beispielsweise auch bei Alejandro Aura (*1944), der sich dem Thema der Großstadt widmet⁴⁹, oder bei Francisco Hernández (*1946), der unter Rückgriff auf die Ausdrucksmittel der Werbung im atemlosen Stakkatostil mit äußerst ökonomischem Einsatz des Wortmaterials in “La belle époque” die kommerzielle Werbung ironisiert. Er ist ein Lyriker der Minimaltexte, darunter beispielsweise auch des Haiku.⁵⁰

Die Suche nach neuen lyrischen Ausdrucksmöglichkeiten umfasst eine ganze Bandbreite an Versstrukturen, die auch die Nutzung des weißen Raums zwischen den Wörtern mit einbezieht (etwa bei Francisco Segovia, *1958⁵¹ oder Rolando Rosas, *1954)⁵² oder sogar klassische Versformen wie das Sonett, die bei Víctor Manuel Mendiola (*1954) durch teilweisen Verzicht auf den Reim oder die Binnengliederung in Quartette und Terzette modernisiert werden.⁵³

Ähnlich wie Zaid und Cohen urteilen auch die hier bereits vielfach zitierten José Joaquín Blanco (*1951) und Evodio Escalante (*1946), die beide – übrigens wie Medina (*1954) oder Cohen (*1953) – neben ihrer literaturkritischen Tätigkeit auch in den siebziger Jahren die ersten eigenen lyrischen Arbeiten veröffentlichten.⁵⁴ In seiner gegen Mitte der siebziger Jahre abgeschlossenen Chronik der mexikanischen Lyrik hebt Blanco (1987: 263) hervor, dass sich im Laufe der Zeit durch den enormen gesellschaftlichen Wandel des Landes die Möglichkeiten der Bildung von literarischen Gruppen, der gemeinsamen Entwicklung durch den stetigen Austausch von Ideen

⁴⁸ Vgl. Cohen (1981: 75f.).

⁴⁹ Etwa in “El sueño de la ciudad” und “Que la ciudad sea principio y fin...” (vgl. Cohen 1981: 59-61).

⁵⁰ Die beiden Gedichte in Cohen (1981: 109 u. 111).

⁵¹ Vgl. Cohen (1981: 351-355).

⁵² Vgl. Cohen (1981: 279-283).

⁵³ Vgl. Cohen (1981: 299-304).

⁵⁴ 1976 veröffentlichte Blanco den Gedichtband *La ciudad tan personal* (Die so persönliche Stadt). 1975 erschien Escalantes erster Gedichtband *Demonial de días*. Auch die bereits erwähnten Sandro Cohen und Rubén Medina sind u.a. als Lyriker tätig. Sandro Cohen veröffentlichte 1979 seinen ersten Gedichtband unter dem Titel *De noble origen desdichado* (Von erbärmlich adliger Herkunft). Von Rubén Medina, der seit 1978 in den Vereinigten Staaten lebt und arbeitet, erschien 1986 der zweisprachige Gedichtband *Amor de lejos/Fools' Love*.

verringert haben. Sehnsüchtig wendet er den Blick zurück zu den *Contemporáneos*, die sich seit ihrer Jugend kannten, intensive Freundschaften schlossen, täglich miteinander diskutierten. Die lyrischen Arbeiten der jungen Autoren im Mexiko der siebziger Jahre präsentieren sich "feinstverteilt" im Raum. Darüber hinaus seien immer noch deutliche literarische Einflüsse der Lyrik aus den sechziger Jahren zu erkennen, die sich mit ihrem teilweise irrationalen Zorn gegen das *Establishment* wenden, wobei die Übernahme der Positionen von gestern heute zur Lüge verkomme. Neben dem Bewusstsein für eine gesellschaftliche und kulturelle Krisensituation nennt Blanco als gemeinsames Merkmal die sprachliche Experimentierfreudigkeit in den Dichtungen. Die Freiheit der Dichtung – so beschließt Blanco seine Chronik (268) – ist ein kostbares Gut, das auch die *Contemporáneos* für sich in Anspruch genommen hatten. Der Blick zurück, auf die Dichtung der Vorläufer – so die Mahnung an den dichterischen Nachwuchs im Mexiko seiner Zeit – bedeute den Verlust dieser Freiheit. Und wieder einmal wird das biblische Gleichnis vom "verlorenen Sohn" bemüht, wenngleich mit einer anderen Deutung: "Glücklicherweise hat es die mexikanische Lyrik geschafft, dem Zuhause zu entfliehen und das Mindeste, was man von ihr fordern kann, ist *nicht* die verlorene Tochter zu geben und vergangene Errungenschaften oder Irrtümer zu wiederholen".

Evodio Escalante kann in seiner 1988 veröffentlichten Anthologie mit Gedichten von in den fünfziger Jahren geborenen Autoren bereits auf eine längere Zeitspanne zurückblicken als Blanco. Escalante stellt fest, dass die Mehrheit der von ihm untersuchten Dichter – obwohl sie mit den traumatischen Ereignissen der gesellschaftspolitischen Realität der sechziger Jahre sozialisiert worden sind – in ihren Gedichten eine apolitische Haltung zum Ausdruck bringen: "Wenn sich die sechziger und siebziger Jahre weltweit als Epoche der politischen Expansion und des Radikalismus präsentieren, einer Epoche der Protesthaltungen, so scheinen die hier zusammengeführten Dichter aus diesem Zustand der Euphorie, den sie nicht teilten, zurückzukehren" (16). Sehnsucht, Enttäuschung, Ernüchterung, politische Ungläubigkeit sprechen die Verse der Dichter dieser Generation aus.

Der Boom der nationalen Lyrikproduktion hielt auch in den achtziger Jahren an, das beweist der von den Lyrikern Raúl Aceves (*1951), Raúl Bañuelos (*1954) und Dante Medina (*1954) edierte Band mit dem Titel *Poesía reciente de Jalisco. Antología* (1989) (Neue Lyrik aus Jalisco. Anthologie). Die Herausgeber erklären ausdrücklich, dass es sich um eine Anthologie von Gedichten, nicht von Autoren handelt, mit anderen Worten auch

Texte von im offiziellen Literaturbetrieb noch unbekannten Autoren berücksichtigt wurden. Von den insgesamt 354 lokalisierten Lyrikern wurden schließlich die Werke von 73 ausgewählt. Für jene, die sich mit den kulturellen Bedingungen in Jalisco beschäftigen, erarbeiteten die Herausgeber eine Reihe von Statistiken hinsichtlich des Geburtsortes, des Bildungsgangs (die Mehrheit absolvierte den Grad des Magisters oder das Staatsexamen), der aktuellen beruflichen Tätigkeit (auch unter den hier zusammengestellten Lyrikern sind sehr viele im akademischen Bereich tätig), der Art der Veröffentlichung des lyrischen Werkes (als selbständige oder unselbständige Publikation) der Organe, in denen die Gedichte veröffentlicht wurden, des jeweiligen Anteils an Lyrikerinnen und Lyrikern. Unter den insgesamt 354 lokalisierten Autoren sind lediglich 91 Frauen. Die Tatsache, jedoch, dass auch der Anteil an dichtenden Frauen in den siebziger und achtziger Jahren zugenommen hat, macht eine weitere von Valeria Manca herausgegebene Anthologie aus dem Jahr 1989 deutlich, die sich der erotischen weiblichen Lyrik widmet (*El cuerpo del deseo*/Der Körper des Begehrens).

Die Möglichkeiten der staatlichen Förderung des schriftstellerischen Nachwuchses, insbesondere der Lyriker, sind in den letzten zehn Jahren weiter ausgebaut worden (in Form von Werkstätten, Stipendien, Preisen), und die Fülle an Publikationen beweist, dass davon auch reichlich Gebrauch gemacht wird. Bei der Lektüre der Dichtungen fällt auf, dass das aktuelle politische Zeitgeschehen, etwa das neuerliche Aufkeimen der Identitätsproblematik im Rahmen der Auseinandersetzung mit den plötzlich selbstbewusst vorgetragenen Forderungen der indianischen Minderheiten auf nationaler wie internationaler Ebene,⁵⁵ oder der Bemühungen des mexikanischen Staates, sich gegenüber den US-amerikanischen Interessen für eine wirtschaftliche Globalisierung zu behaupten, kaum Niederschlag in den lyrischen Produktionen gefunden hat.⁵⁶ Wenn Gustavo Jiménez Aguirre in seiner Einleitung des Lyrikteils der eingangs erwähnten Anthologie *Generación del 2000* die Dichtungen der zwischen 1969 und 1979 geborenen Autoren in die von den *Contemporáneos* begründete Tradition stellt, dann impliziert er damit den Verweis auf einen Literaturbegriff, der einer gesellschaftspolitischen

⁵⁵ Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Aktivitäten des "Ejército Zapatista de Liberación Nacional" (EZLN, die Nationale Befreiungsarmee der Zapatisten), dessen Auswirkungen über die Grenzen Mexikos hinaus spürbar sind.

⁵⁶ Eine der hier zu nennenden Ausnahmen bildet der 1950 in Chiapas geborene Efraín Bartolomé, der sich dem Thema des bewaffneten Konflikts zwischen den Zapatisten und der mexikanischen Regierung in seiner Dichtung angenommen hat.

Funktionalisierung von Literatur zu entgehen versucht. In einer Reihe von Texten bildet dagegen die Befindlichkeit eines lyrischen Ich den Ausgangspunkt für Reflexionen über die allgemein menschlichen Fragen des Daseins. Das Leben stellt sich vielfach als flüchtig dar, als ein von der Hoffnungs- und Perspektivlosigkeit gezeichnetes Dasein. Auffallend ist ferner die besondere Sorgfalt im Umgang mit den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Abkehr von traditionellen Strophenformen, die Verwendung des freien Verses, die Übertretung der Gattungsgrenzen zwischen Lyrik und Prosa, die Ausnutzung des weißen Raumes zwischen den Lettern und Worten birgt schon keinen Neuigkeitswert mehr, und so ist es nicht verwunderlich, dass einige der Lyriker auf die digitale Verbreitung ihrer Werke (im Internet) ausweichen, die ihnen scheinbar unbegrenzte Möglichkeiten der Bewegung von Bild und Text in einem dreidimensionalen, virtuellen Raum bietet.

Literaturverzeichnis

- Aceves, Raúl/Bañuelos, Raúl/Medina, Dante (Hrsg.) (1989): *Poesía reciente de Jalisco. Antología*. Guadalajara/Jalisco, Mexiko.
- Agustín, José (1992): *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. Mexiko.
- Blanco, José Joaquín (1987): *Crónica de la poesía mexicana*. Mexiko.
- Borsò, Vittoria (1994): *México jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt/Main.
- Breton, André (1986): *Die Manifeste des Surrealismus*. Hamburg.
- Cohen, Sandro (Hrsg.) (1981): *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México. (libros del bicho, 20)*. Mexiko.
- Domínguez Sosa, Blanca Estela (2001): "Prólogo". In: Domínguez Sosa, Blanca Estela (Hrsg.): *Contemporáneos. Obra poética. Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta*. Barcelona, S. 13-28.
- Escalante, Evodio (Hrsg.) (1988): *Poetas de una generación. 1950-1959*. Mexiko.
- Escalante, Evodio (2001): *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. Mexiko.
- Gorostiza, José (1969): "Notas sobre poesía". In: *Prosa. Recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán. Epílogo de Alfonso Reyes*. Mexiko/Guanajuato.
- Jiménez Aguirre, Gustavo (2000): "Presentación". In: Cadena, Agustín/Jiménez Aguirre, Gustavo (Hrsg.): *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio. Poesía – narrativa – ensayo*. Prólogo de José Agustín, selección y notas de Agustín Cadena y Gustavo Jiménez Aguirre. Mexiko, S. 17-20.
- Lechner, Jan (1986): "Hacia una poética de Marco Antonio Montes de Oca". In: Kossoff, A. David/Amor y Vázquez, José/Kossoff, Ruth H./Ribbans, Geoffrey W. (Hrsg.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, S. 129-136.

- Manca, Valeria (Hrsg.) (1989): *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. Mexiko.
- Martínez Torrón, Diego (³1982): "Introducción". In: Paz, Octavio: *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid (espiral/ensayo, 53), S. 5-25.
- Medina, Rubén (1999): *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. Mexiko (*Estudios de Lingüística y Literatura*, XXXIX).
- Meyer-Minnemann, Klaus (1978): "Octavio Paz". In: Eitel, Wolfgang (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, S. 384-405.
- Meyer-Minnemann, Klaus (Hrsg.) (1987): *Avantgarde und Revolution. Mexikanische Lyrik von López Velarde bis Octavio Paz. Spanisch-Deutsch. Eine Anthologie*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Klaus Meyer-Minnemann, Übersetzung von Maralde und Klaus Meyer-Minnemann. Frankfurt/Main.
- Monsiváis, Carlos (1966): *La poesía mexicana del siglo XX. Antología*. Notas, selección y resumen cronológico de Carlos Monsiváis. Mexiko.
- Pacheco, José Emilio (1969): *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Mexiko.
- Pastén, J. Agustín (1999): *Octavio Paz. Crítico practicante en busca de una poética*. Madrid.
- Paz, Octavio (¹⁴1980): "Poesía en movimiento". In: Paz, Octavio/Chumacero, Alí/Pacheco, José Emilio/Aridjis, Homero (Hrsg.): *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*. Mexiko, S. 3-34.
- (³1983): *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Introducción de Diego Martínez Torrón, Madrid (espiral/ensayo, 53).
- (1984a): "Die Tradition des Haiku". In: Paz, Octavio: *Essays I*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 124-145.
- (1984b): "Fernando Pessoa – Der sich selbst Unbekannte". In: Paz, Octavio: *Essays 2*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 168-200.
- (1988): *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Mexiko.
- (1990): *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona.
- Perez Amador Adam, Alberto (1995): *José Gorostiza. 'Endloser Tod'/'Muerte sin fin'. Gedicht; spanisch/deutsch*. Aachen (*José Gorostiza, Werke*, Bd. 1).
- Santí, Enrico Mario (1988a): Prólogo. In: Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*. Edición de Enrico Mario Santí, Madrid (*Letras Hispánicas*, 250), S. 11-68.
- Santí, Enrico Mario (1988b): Introducción. In: Octavio Paz: *Primeras letras (1931-1943)*. Mexiko, S. 15-59.
- Santí, Enrico Mario (1997): *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. Mexiko.
- Schärer, Maya (1991): *Octavio Paz. Metaphern der Freiheit*. Hamburg.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.) (1987): *Dein Körper neben mir. Gedichte Jaime Sabines*, Frankfurt a.M.
- Schneider, Luis Mario (1978): *México y el Surrealismo (1925-1950)*. Mexiko.
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. Mexiko.

Verani, Hugo (1990): *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*. Mexiko.

Zaid, Gabriel (1980): *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Mexiko.

Zapata, José Friedl (Hrsg.) (1984): *Moderne Lyrik aus Mexiko*. Stuttgart.